

OTELLO

DRAMMA LIRICO IN QUATTRO ATTI

DI

ARRIGO BOITO

MUSICA DI

GIUSEPPE VERDI

rappresentato alla Scala di Milano, la sera del 5 febbrajo 1887

— * —

CENNI ANALITICI

DI

AMINTORE GALLI



MILANO

Tipografia dello Stab. di E. SONZOGNO

1887.



OTELLO



02879

OTELLO

DRAMMA LIRICO IN QUATTRO ATTI

DI

ARRIGO BOITO

MUSICA DI

GIUSEPPE VERDI

rappresentato alla Scala di Milano, la sera del 5 febbrajo 1887

— x —

CENNI ANALITICI

DI

AMINTORE GALLI



MILANO

Tipografia dello Stab. di E. SONZOGNO

1887.

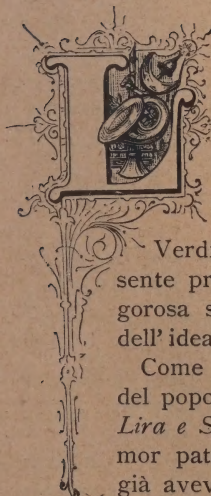
Estratto dal *Teatro Illustrato*, del Febbrajo 1887.



L'OTELLO di Verdi

PER

AMINTORE GALLI



Otello corona in guisa splendida i lavori di Verdi, non altrimenti che il fastigio del Partenone compie questo grande poema architettonico degli Ioni.

Dal primo lampo del genio Verdiano a questa sua nuova e possente proiezione, fu una continua e vigorosa salita nelle regioni del nuovo, dell'ideale e del bello.

Come Weber conquistava le simpatie del popolo tedesco colla sua patriottica *Lira e Spada*, così Verdi infiamma d'amor patrio gli animi italiani — come già avevano fatto Bellini e Mercadante coi cori di *Norma* e di *Donna Caritea*, — e l'Italia vede nel popolo d'Israello (nel *Nabucco*) piangente la perdita libertà, i proprii figli oppressi dalla ti-

rannide. Ma non fu per tal mezzo che questo superstite di una legione di eroi, divenuti oggi leggendarii, acquistò fama mondiale: egli l'acquistò colla forza penetrante della sua melodia: una melodia dai ritmi vibrati, incalzanti ed ergentesi a volo sulla forte ala di irresistibile ispirazione.

Rossini, Bellini, Mercadante, Donizetti, lo eleggono loro erede, e la lunga e gloriosa tradizione italiana rivive in Verdi.

È omai mezzo secolo che l'Italia palpita al magico suono delle armonie di questo grande: quanti ricordi non passano nell'anima ai nomi di *Nabucco*, *Ernani*, *Attila*, *Macbeth!*... Poi la veemente maniera primitiva — di quella musica affetta, se vuoi, da pletora, non mai da anemia — lascia libero adito ad una seconda maniera più meditata, più espressiva, dove il dramma è vita, dove la vita è tumulto di passioni, dove la scena degli uomini rispecchia — in armonia alle leggi estetiche — il mondo sensibile e intelligibile.

Luisa Miller, *Rigoletto*, *Traviata*, *Trovatore* sono poemi della passione, nei quali c'è tutto il fervore dell'anima di Verdi, dove l'amore assorge alle più dolci aspirazioni, si glorifica nel sacrificio e si sublima nella morte. È la balda giovinezza del genio che si espande in affetti irrefrenabili e profondi.

La critica da principio lo nega, ma ne è punita, come il re Tebano irridente a Dionisio.

Le melodie si sprigionano dalla fantasia di Verdi non altrimenti che gli effluvii dei fiori dalle aiuole di un giardino: esse volano nel mondo come trasportate da una corrente elettrica, attraversano i mari dovunque sospirate perchè in esse vibra la vita dei nostri affetti, il sentimento dell'universale.

In ogni nuovo lavoro, la mente di Verdi appare sempre più fortificata, sempre più feconda, onde nel suo stile — costantemente uno — s'avvertono tante caratteristiche diverse; e, nel vero, chi ha un grano di buon senso non porrebbe in un fascio il *Ballo in maschera* coi *Vespri Siciliani*, il *Don Carlos* coll'*Aida*: l'amore, il patriottismo, l'amicizia, sotto quali e quanti aspetti non appaiono nelle creazioni di questo sommo fra i sommi?

Verdi assiste alle trasformazioni della musica contemporanea, accetta il vero progresso della grand'arte, ma resiste alla corrente della moda, e si può dire che la evoluzione del suo stile non fu inquinata da alcuna influenza straniera. Egli è il poeta della melodia, è della melodia da tutti compresa e quale la si intende fra noi. L'evoluzione verdiana, nella parte essenziale, si svolse, unicamente e a poco a poco, dalle facoltà latenti del primo stile del maestro.

Il linguaggio col quale Verdi parlò al pubblico mai mutò: linguaggio d'emozioni ardenti, di sentimenti energici: un perpetuo anelito alla luce, un inno all'armonia, l'apoteosi della schiettezza del cuore e degli affetti più svariati e più vivi, espressi con la massima concisione di forma.

Verdi non ha mai amato i concetti nebulosi ed osservò sempre una importante legge estetica rispettata da tutti i grandi da Omero a Dante, da Shakspeare a Victor Hugo: la legge di *precisione* e di *chiarezza* nel carattere dell'opera d'arte; e però i suoi personaggi non sono mai bassorilievi, ma altrettante figure gettate in bronzo.

Il *Rigoletto*, la *Traviata*, il *Don Carlos* e l'*Aida* brillano, nella costellazione dei lavori verdiani, di

luce vivissima, e in queste opere — comé nei brani rinnovati del *Simon Boccanegra* — già si palesa l'originalità sovrana dell'autore dell'*Otello*.

Quest'ultima creazione è il trionfo dell'ideale più eletto e della passione nei suoi più profondi misteri e nei suoi più tremendi parossismi.

E che l'*Otello* sia, a sua volta, una fase novella e originale dello stile e del genio di Verdi — sempre progressista nei suoi ardimenti — non è da porsi in dubbio, perocchè nel giudicare un lavoro musicale si deve tener conto anzi tutto dell'indole melodica, dell'elemento armonico, delle combinazioni strumentali, della espressione drammatica e della condotta dell'intero spartito, anzichè di qualche particolare affatto accessorio e che perciò non modifica il lavoro nella sua parte essenziale.

Dacchè apparve la tragedia dell'*Otello* nel 1612 (secondo la nota cronologica del Drak), per quanto ci consta, nessun altro operista prima di Rossini (il cui *Otello* fu scritto dopo il *Barbiere*, nel 1816) aveva vestito di numeri musicali il selvaggio e meraviglioso soggetto Shakspeariano. Non è neppure il caso di parlare di quel Prior (John), che nel 1763 — secondo il Fergusson — pose in musica — e Dio sa come! — la romanza del *Salice* e qualche altro brano scritto in versi dallo stesso Shakespeare; nè del Grétry, che tradusse in musica la romanza del *Salice*, cantata nell'*Otello* stranamente travisato dal Ducis, nel 1792.

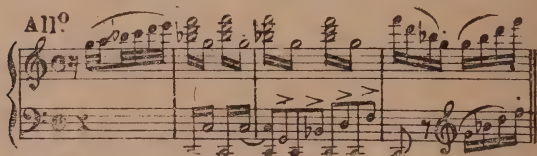
Fortunatamente, al contrario di quest'ultimo, il nostro Boito, come in Francia il De Vigny, si guardò bene dal manomettere l'insigne lavoro, ma lo seguì per quanto gli fu più possibile, date le esigenze della poesia melodrammatica: esigenze incredibili

e solo note a chi si è ripetutamente provato a scrivere libretti d'opera.

Chi lesse la poesia del *Mefistofele*, della *Giocconda* e dell'*Ero e Leandro* sa a quale eletta eleganza di forma, a quali peregrini concetti, a quali gentili e vigorose immagini si abbandoni la Musa del Boito, ed ora affermando che il poeta italiano nel dettare il libretto di *Otello* diè nuova misura della propria potenza di mente e di sentire, non avremo che appena accennato al valore del dramma lirico da lui ricavato da Shakspeare. I versi dell'*Otello*, musicati da Verdi, onorano una letteratura e un periodo d'arte.

ATTO PRIMO.

L'*Otello* non ha alcuna prefazione strumentale: subito, sul primo *accordo* dell'orchestra, un accordo potente e che morde l'orecchio, s'alza la tela e



Come nella prima scena della *Ifigenia in Tauride*, di Gluck, la natura fisica è in rivoluzione. È notte: al chiarore dei lampi, vedonsi gli spalti del castello di una città dell'isola di Cipro, e in fondo il mare (1). Alla pittura orchestrale dell'uragano si aggiungono le voci dei Cipriotti atterriti. Scorgesi una *vela...* un *vessillo...*

È l'alato Leon!

Squillano le trombe e tuonano le artiglierie sulla nave...

È la nave del Duce.

La tavolozza del grande musicista offre tutta la sua infinita ricchezza di colori per dipingere questa scena cosmica. È il sublime di potenza in atto.

Quando il grido della turba si rivolge alla na-

(1) L'*Otello* di Boito e Verdi s'apre col secondo atto della tragedia di Shakespeare, giusta il parere di Johnson, che, sin dal secolo passato, voleva tolto il primo atto, in omaggio alla vecchia teoria che imponeva all'azione l'unità di luogo! •

tura, terribilmente agitata, l'effetto sorpassa quanto si può immaginare.

È meravigliosa la *progressione imitativa* alle parole:

Lampi! gorghi! tuoni! turbi tempestosi e fulmini!
Treman l'onde, treman l'aure, treman basi e culmini.
Fende l'etra un torvo e cieco spirito di vertigine,
Iddio scuote il cielo bieco; come un tetro vel.

Questi versi s'alzano — sonoramente possenti — in mezzo all'uragano, sulle voci dei bassi e dei baritoni, e vengono intercalati da un acuto grido di sgomento dei soprani e dei tenori..

Squarcio degno di chi scrisse il *Dies iræ* della messa consacrata alla memoria di Manzoni.

La descrizione dell'uragano dell'*Otello* è precisata, in tutti i particolari, dalla parola del coro, dai suoi gemiti, dal suo alto spavento, dal terrore che domina la grande scena.

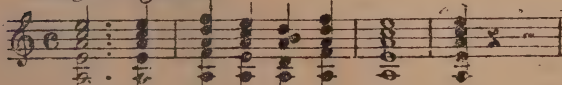
Tenori e bassi gridano:

Tutto è fumo!... tutto è fuoco!... Porrida caligine
Si fa incendio....

e con mirabile sviluppo, sopra le *terzine* dell'orchestra, sentesi veramente lo *spasimo dell'universo!*...

Squillano poscia i *titanici oricalchi*, e il coro, con un gesto di spavento e con accento supplichevole — in mezzo a continui lampi e fulmini — invoca, insieme a tutte le potenze orchestrali, il

allegro agitato



Dio, ful - gor del - la bu - fe - - ra!

inciso ripetuto colle parole:

Dio, sorriso della duna!

coro che si svolge con quella robustezza di idee che fra i moderni è unica del Verdi.

E nello, sviluppare questo coro incomparabile, l'autore identifica musica e parola in una sola creazione estetica. Così, ad esprimere l'inesorabilità del *Fato*, Verdi impiega un *accordo dissonante* direbbesi *ferreo*, sinistro se mai ve ne fu.

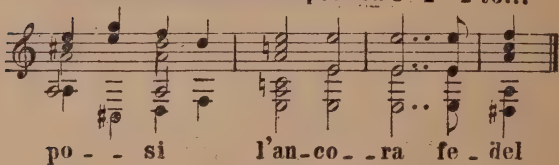


Tu, che reg-gi gli astri e il Fa - - to!

La chiusa è poi della maggiore efficacia. Non sappiamo resistere al desiderio di trascrivere compendiosamente questo tratto stupendo:



Fa che in fondo al mar pla - ca - - - to...



E sotto quel *Mi*, in *ottave*, l'orchestra snoda i suoi veloci ritmi, con una *scala cromatica ad accordi di terza e sesta*, da far trasalire.

Nè in questa descrizione, in questo *coro-sinfonia*, si è stancata menomamente la fibra del com-

positore, sebbene sì tesa e sì convulsamente agitata.

E in tutto il pezzo non una nota senza ragione.

Il coro non si chiude con regolare *cadenza finale*, ma sopra un accordo di sorpresa. Perchè? Ce lo dice Jago:

È infranto Partimon!

Di qui quel grido interrotto, quell' accordo che è uno schianto!

Ecco che la descrizione musicale acquista un significato determinato, la massima perspicuità, rivolgendosi così l'opera d' arte ad un tempo solo al senso estetico, al sentimento ed all' intelletto.

L'uragano non è cessato: esso freme e rugge sempre nell'orchestra, prodigiosamente imitativa.

Il rostro piomba — su quello scoglio!

dice Roderigo, e il grido: *aita*, del coro, vince il fragore della procella!

E qui un disegno imitativo, precedentemente udito, si scolpisce al pensiero, determinando il concetto d'unità ideologico-musicale ed estetico di questa pittura stupefacente.

Il naviglio è salvo, sonò gettati i palischermi, ed assistesi all' approdo, mentre risuona l' *evviva* degli isolani.

Il protagonista del dramma, al suo primo apparire, non ha che un *recitativo*, nello stile ora *melodico* ed ora *declamato*. Sono poche *misure*, ma piene di vigore e che ben valgono una delle antiche *arie di sortita*:

Esultate! L'orgoglio musulmano
Sepolto è in mar, nostra e del cielo è gloria
Dopo Parmi lo vinse l'uragano.

Otello è entrato nella rôcca, e il coro intuona :

·Evviva Otello! — Vittoria! Vittoria!!

È un *Allegro vivace* $\frac{6}{8}$ — in *Mi minore* — esordiente nello stile dialogico, con un lontano sentore marcelliano, che, ove non fosse così splendidamente strumentato, farebbe ricordare il celebre motto: *Tornate all'antico!*

Dopo il coro di tripudio dei Cipriotti, coro che si chiude con un accordo smagliante sulla parola

Evviva!

si gettano le basi dell'azione con un *recitativo* fra Jago, alfiere di Otello, e Roderigo, gentiluomo veneziano.

L'alfiere odia il moro perchè questi conferì a Cassio il grado di capo di squadra, ch'egli credeva d'essersi guadagnato sul campo di battaglia (1).

Ciò è detto in un *recitativo semplice*, sopra un *tremolo degli archi*. Questa semplicità di forma era quella che si richiedeva per far ben intendere al pubblico un *racconto* d'interesse capitale, e che mira a spiegare la perfidia di Jago.

Il non breve recitativo riesce efficacissimo anche perchè interpolato da belle *immagini melodiche*.

I popolani hanno frattanto acceso una catasta di legna: un *passo* rapido in orchestra *imita* il crepitare della fiamma.

All'elemento narrativo e drammatico succede il

(1) Nella tragedia originale l'odio di Jago per Otello proviene dalla supposizione, che questi abbia tentato all'onore conjugale di lui. Il perchè Jago spiega tutte le sue arti per insinuare il serpe della gelosia nell'animo del Moro.

descrittivo, il quale, a suo tempo, cederà il campo al lirico.

Fuoco di gioja! — L'ilare vampa
Fuga la notte — col suo splendor;
Guizza, sfavilla — crepita, avvampa
Fulgido incendio — che invade il cor.

Con questi versi pittoreschi, e ai quali ne susseguono altri del pari immaginosi e vivaci, principia un coro che è una *trovata*. È dapprima a *proposte* e *risposte*: poi le voci si uniscono e si fondono nei loro timbri caratteristici al chiudersi del periodo melodico. È un capolavoro di elaborazione vocale. Genio, scienza, ispirazione — e questa fervidamente giovanile — conoscenza profonda degli *effetti* acustici, tutto ciò si congiunge in un'unica concezione estetica, mentre l'orchestra, con disegni fantasiosi, *imitativi*, completa questa pittura fiamminga. Pagina insigne nello stile polifonico-vocale di stile affatto moderno, e colorita da una orchestrazione smagliante nella quale ogni tratto è manifestazione di vita e verità.

Quale tesoro di lavoro contrappuntistico allorchè il coro dialogizza cantando:

Arde la palma — col sicomoro,

sul duplice *pedale* delle voci gravi, mentre tenori e bassi si rispondono scambievolmente, e i soprani e i contralti fanno risuonare uno di quei canti larghi ed animati che sempre distinsero la musa Verdiana! E l'orchestra lievemente scherza, folleggia e incanta coi suoi variopinti guizzi sonori.

Vuol essere osservata la *imitazione* di una scala ascendente ed a *terzine* fra uomini e donne:

Rapido passa — fuoco, d'amor!

E alle parole:

Splende, s'oscura — palpita, oscilla,
L'ultimo guizzo — lampeggia e muor.

ritornano i disegni di suoni e di ritmi antecedentemente apparsi.

Poi risuona un ampio canto dei soprani:

Fuoco di gioja!



sopra questo elegante ricamo dei violini — cui segue ancora un frammento dialogico sul *tema* già udito (abbellito dagli scintillanti *pizzicati* degli strumenti d'arco), — indi succede la perorazione di chiusa, la quale termina con un *unisono pianissimo*, e a canto spezzato, come volevano le parole:

Lampeggia... e muor!

In tutto il pezzo, l'orchestra è *descrittiva* e non mai semplicemente *accompagnante*, come nei cori di un tempo e di un'arte irrevocabile.

Dopo i canti di gioja, i brindisi!

Jago invita Roderigo e Cassio a vuotare un bicchiere, e Jago beve alle nozze di Otello e Desdemona!

Ma prima del brindisi abbiamo uno di quei *recitativi semplici*, sopra *accordi tenuti* degli archi, che tanto si prestano alla perfetta comprensione del dramma, e a torto banditi dalla comune dei compositori odierni, senza por mente che l'adottare un unico procedimento tecnico del Lipsiano rifu-

mattore e non tutta intera la sua poetica musicodrammatica, è errore madornale. Perocchè nella elaborazione continua orchestrale di Wagner non si concatenano e combinano accordi, melodie, colori acustici a casaccio, ma bensì si svolgono tipi *melodici* che sono simboli di persone, di idee e di sentimenti, e che costituiscono il fondo del dramma musicale. Sulla scena si ha un quadro i cui personaggi parlano agli occhi, oltrechè all'intelletto ed al cuore; nell'orchestra si ha un secondo quadro i cui esseri fantastici non parlano e non commuovono che rivolgendosi al solo senso uditivo.

È innegabile che il principio di varietà e il bisogno della massima chiarezza, nei punti più importanti dell'azione, ne obbligano a tenere in gran conto la forma del *recitativo semplice*, l'elemento *realista* per eccellenza dell'arte musicale, il germe da cui, sullo scorcio del secolo XVI, si svolse il melodramma prima di accogliere i ritmi delle danze.

Il brindisi dell'*Otello* non somiglia punto alle altre canzoni del genere scritte da Verdi nel *Rigoletto*, nel *Macbeth*, nella *Traviata*. Non più un ritmo di *mazurka*, non più la forma marziale del

Si colmi il calice...

bando pure alla *mossa* del *valzer* d'Alfredo: sopra un accompagnamento dal carattere cupo e bieco, Jago intona la sua canzone bacchica in *Si minore*:

I_naf_fia l'o_go_la! trinca, tracan_na

Cassio, giovane dall'animo schietto e nobile, risponde con lo stesso *ritmo*, ma in tono lieto (*Re maggiore*):

Que - sta del paupino ve - ra - ce man - na di
va - - ghe an - nu - go - la nebbie il pensier

La melodia è ripresa poscia da Jago con passaggi singolari, come quel *beva a scala cromatica*, nel qual tratto il personaggio simula lo stato di chi è vinto dal vino. — Il secondo pensiero di Jago è cantato da tutto il coro, seguendo l'uso tradizionale, indi si ha la seconda strofa:

Il mondo palpita,
e poi una terza
Fuggan dal vivido
Nappo i codardi...

E qui il genio del maestro si rivela con un tratto il più peregrino, e che ricorda i sapienti artifici del contrappunto classico. Le nostre parole si riferiscono al *riavvicinamento* della melodia di Cassio a quella di Jago (dopo tre sole *misure*).

Si può dire così che i due brindisi, o i due canti (di Jago e di Cassio) sono pressochè simultanei.

JAGO
Fug - gan dal vi - vi - do nap - po i codardi
CASSIO
In fon - do al -
- l'a - ni - ma cia - scun mi - gnardi

In progresso del brindisi, Jago e Cassio cantano a *parole e note* interrotte, come è degli ebbri. Cassio vorrebbe ripetere la sua prima frase, ma egli l'ha dimenticata. Qui Verdi è *verista*, ma nei limiti concessi dall'arte sua.

Lo sviluppo di questo brindisi è quanto di più mirabile si poteva aspettare dalla conoscenza teatrale di Verdi.

Cassio, deriso da Roderigo, si scaglia su costui: l'assalto è furibondo. Montano, s'arma pur esso. Scena di massimo tumulto, e stupendamente resa dalla musica descrittiva dell'orchestra. Quanta rapidità nell'azione! Quanta vita! Montano è ferito.

Accorre Otello, seguito da genti con fiaccole,

Abbasso le spade!

egli intima, e con un bel *recitativo drammatico*, soggiunge:

Olà! che avvien? son io fra i Saraceni?
O la turchesca rabbia è in voi trasfusa
Per sbranarvi l'un l'altro?... Onesto Jago,
Per quell'amor che tu mi porti, parla.

La risposta perplessa di Jago (in *Do maggiore*) è un tratto di genio.

Il tumulto ha fatto accorrere pure Desdemona: Otello destituisce Cassio dal suo grado, e invita ciascuno a rincasare.

Cessata la furia degli elementi, sedato il tumulto provocato da Jago, ora al dramma del cielo in tempesta, al dramma delle onde agitate ed alla scena di sangue succede l'estasi d'amore, *l'idillio nuziale* di Otello e Desdemona.

La poesia di questo duetto è ricca d'affetti, di pensieri gentili, di slanci amorii, di aspirazioni supreme, ed è insieme poesia peregrina, umana e soave.

Verdi ne aspirò l'essenza più intima, ed al simbolo del pensiero e del sentimento — la parola — trasfuse la vita della nota musicale e la sua potenza penetrante e commovente.

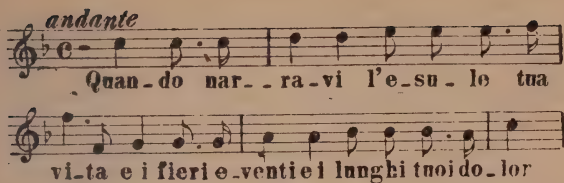
La *condotta* di questo dialogo d'amore non somiglia a nessun altro duetto. Da cima a fondo il pensiero melodico segue fedelmente la parola, lo sviluppo puro e semplice della forma della poesia, senza alcuna ripetizione, senza lenocinii musicali; — le frasi succedono alle frasi sempre con canti diversi e senza tampoco osservare l'*unità tonale*, ma unicamente quella di carattere, d'espressione: alta e profonda unità estetica solo possibile a raggiungersi dalla potenza sintetizzante del genio.

Già nella notte densa — s'estingue ogni clamor...

Tali parole sono dette da Otello sopra accordi *tenuti*, lenti, calmi, sommessi dei violoncelli con *sordine*; mercè questi accordi profondi, il canto d'Otello sembra uscire dagli imi penetranti del cuore: è un canto che talvolta s'avvicina al *recitativo declamato* e tal'altra al *recitativo melodico*, ma sempre a *tempo*.

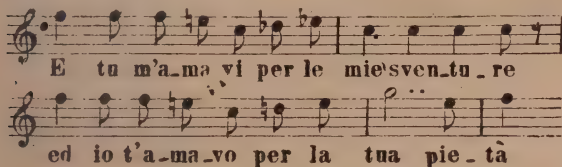
Desdemona gli risponde nello stesso stile sino a che ella spiega, sopra un accompagnamento dell'arpa, una dolce e cara melodia, ingenua come l'animo suo, una melodia di gusto popolare e che non isfugge all'orecchio predace dei buongustai.

andante



Quan-do nar-ra-vi l'e-su-lo tua
vi-ta e i fieri e-venti e lunghi tuoi do-lor

È pure profondamente espressiva la frase di Otello, ripetuta poi da Desdemona, con lievi modificazioni alle parole:



E tu m'a-ma vi per le mie sven-tu-re
ed io t'a-ma-vo per la tua pie-tà

La dolcezza della cantilena d'amore si tramuta in impeti di dolore e in canti concitati, allorchè Otello teme che quel felice momento non abbia più a rinnovarsi!

Quanta emozione in questo squarcio di lirismo appassionato.

La fede che anima Desdemona le ispira un canto pieno di trasporto e di felicità. Otello le imprime un *bacio*; ella lo chiama per nome nell'estasi del suo amore... ancora un bacio egli stampa sulla fronte pura, e un motivo — che è un brivido d'amore — aleggia sulle corde dei violini, *motivo che si riudirà nella catastrofe dell'opera.*

L'atto finisce colle parole:

OTELLO.

Già la plejade ardente al mar discende.

DESDEMONA.

Tarda è la notte.

OTELLO.

Vien... Venere splendè!...

Nell'orchestra, deliziosa in tutto il duetto, odonsi gli stessi accordi coi quali cominciò il pezzo, e una nota profonda dell'arpa (un *Re bemolle*) si perde misteriosamente nel magico silenzio della notte.

Come, nella tempesta, con cui s'apre l'opera, il genio di Verdi anche qui spazia libero nelle regioni della fantasia e crea un poema d'amore che non ha riscontro con nessun altro pezzo congetiere.

Un duetto d'amore senza *gridi*, senza a *due*, privo di motivo dominante, senza una di quelle frasi ad *effetto* che sogliono, sulla fine del pezzo, essere ripetute con abbondante salsa di strumenti e di smanie afrodisiache: un duetto di tal sorta? ma che è questo? Qui tace la vita dei sensi, qui non vi ha smodata passione, qui non sentesi quella febbre che condusse al miserando fine gli eroi del quinto canto dantesco!... È l'amore platonico dell'età senile?... No... è l'amore dolce e somnesso destato in Desdemona dalle *sventure* di Otello; — è il nobile amore svegliato in Otello dalla gentile *pietà* di Desdemona. E i miti colori orchestrali si armonizzano non solo coll'azione presente, ma anche colla serenità di un purissimo cielo, in mezzo al quale splende la poetica luce di una miriade di mondi lontani.

E sì svariati caratteri sono fusi in un tutto eminentemente artistico e supremamente bello!

ATTO SECONDO.

Nell'atto secondo la musica è chiamata a dipingere la perversità di Jago e i prodromi dei fieri sospetti e della selvaggia gelosia di Otello.

Il preludio — in istile d'imitazione — è di una castigatezza classica ed animato nello stesso tempo dal soffio vitale dell'arte moderna.

Sul tema del preludio si svolge una grande scena (*recitativo a tempo*) fra Jago e Cassio.

Cassio, caduto in disgrazia di Otello, è consigliato e spinto da Jago a presentarsi a Desdemona perchè questa gli interceda grazia presso il moro e lo reintegri nel grado toltogli.

Col diabolico *Credo* di Jago, Boito volle dare al monologo di Barnaba nella *Gioconda* un compagno della stessa potenza drammatica

Credo in un Dio crudel che m'ha creato
Simile a sè, e che nell'ira io nomo.

Vi ha in questo pezzo l'intera gamma del pessimismo e della perversità umana, il sogghigno beffardo di Mefistofele, l'atra ira delle anime dell'Acheronte bestemmianti *Iddio e i lor parenti* — *L'umana specie, il luogo, il tempo, il seme* — *Di lor semenza e di lor nascimenti...*

Nella musica è una vera trovata del genio quel ripetersi insistente della parola *credo*, elevantesi ogni volta sempre più nelle regioni dell'udibile.

Qui Verdi nulla concesse alla Sirena melodiosa, ma tutto si diè alla Musa severa: alla filosofia.

E chi irride alla musica filosofica, chi cerca nel

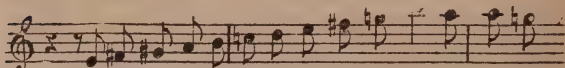
melodramma il solo piacere del timpano acustico, si ricreda: una musica altamente concepita, logica, una musica che muove a profonde considerazioni, che impone colla sua verità d'espressione, una tale musica esiste.

È questa una grande pagina non solo per il concetto elevato, ma anche per la strumentazione nuova, vigorosa.

I perversi disegni di Jago son messi in opera al giungere di Otello, nel cui animo vengono insinuati atroci dubbii sulla onestà di Desdemona. Questa scena è ridata musicalmente colla massima verità drammatica, raggiungendo una bellezza soprammirabile. Jago così dipinge ad Otello la gelosia:

È un'idra fosca, livida, cieca, col suo veleno
Sè stessa attosca, vivida piaga le squarcia il seno.

E qui scoppia uno dei primi gridi di furore del moro, con note essenzialmente drammatiche. Ei vuole l'indagine, la prova, dopo questa:

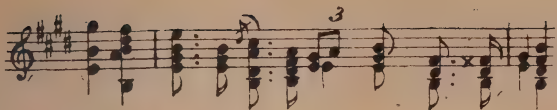


: Amore e gelosia vadan dispersi in-sieme

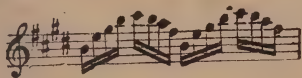
È uno studio del cuore umano, uno studio profondo e commentato dalle voci fantastiche dell'orchestra.

Appare Desdemona, cui sono offerti fiori, porpore, perle e vengono dedicate canzoni *accompagne* — in vero poco efficacemente — dai mandolini e dalle chitarre.

Nuova e gentile la melodia vocale alle parole :



Qui fra gigli e ro-se co-me a un casto al-tare,
illeggiadrita dal ricamo dei violini:



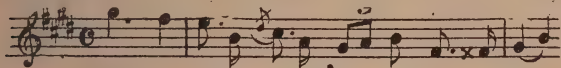
Amplio e bello è poi il canto dei fanciulli:

T'offriamo il giglio

e caratteristico assai quello dei marinai:

A te le porpore...

Le melodie succedono alle melodie, e prima della *ripresa* del concetto iniziale, odesi ancora un nuovo canto delle donne, nell'atto che queste spargono fiori, ed al quale canto risponde Desdemona col motivo principale:



Splende il cielo, danza l'au-ra, o-lezza il fior..

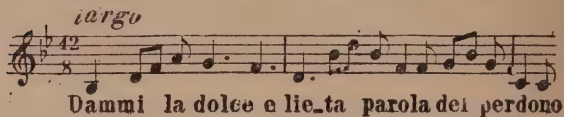
Quando Desdemona chiede a Otello grazia per Cassio, si ha una scena *drammatico-melodica* del miglior genere Verdiano. La declamazione di Desdemona poscia si svolge sopra movimenti caratteristicamente *imitativi* dell'orchestra, interprete dell'agitazione che freme nel cuore del protagonista:

M'ardon le tempie...

egli esclama; ed è in questo momento che si prepara il famoso intreccio del fazzoletto. Si sa che

Desdemona vorrebbe fasciare il capo al marito con un lino, lino preso e gettato a terra da Otello e che vien raccolto da Emilia moglie di Jago; questi, a sua volta, se ne impadronisce pei suoi biechi disegni.

Desdemona chiede perdono, e le sue parole servono di proposta al quartetto fra essa, Otello, Jago ed Emilia.



Desdemona ha parte essenzialmente ed eminentemente melodica: Otello un canto drammatico straziante, a singulti; Jago ed Emilia intanto dialogano sommessi fra loro, imitando, diremo così, la favella parlata. La perorazione colla frase d'Otello:

... e il cor m'infrango
E ruinar nel fango
Vedo il mio sogno d'ôr.

imitata liberamente poi dalle note di Desdemona, ha molta espressione e grande fascino musicale.

Ecco un pezzo a quattro voci nel quale ogni personaggio conserva rigorosamente il proprio carattere, e in cui le passioni sono rese con profonda verità. Ecco un pezzo che dimostra l'efficacia dei *concertati* e come sieno in errore coloro i quali vorrebbero abolirli dall'opera.

Questo quartetto è lavoro degno da mettersi — per quanto riguarda segnatamente il valore musicale e drammatico — a lato dei pezzi congeneri più insigni, poichè in esso avvi profonda bellezza d'ispirazione melodica, specialmente nel

canto ampio, sì toccante, di Desdemona: una melodia soave come l'anima dolce e pura di questa donna, che è l'ideale dell'amore somnesso e gentile.

Non solo in questo quartetto, ma in tutta la parte del protagonista dell'opera si ammira un capolavoro di espressione angosciosa e straziante.

L'orchestra freme coi suoi *tremoli* sugli archi, e sopra quella base convulsa, Otello contorce nelle spire de' suoi atroci dubbii. È declamazione *drammatica a tempo*, sostituita al *recitativo classico* ed alla melopea disposta al polifonismo Wagneriano. I *bassi* dell'orchestra hanno andamenti intesi a rendere la tempesta che s'agita nel cuore di Otello. Il suo desolato addio al passato, alle sante memorie, *agli incanti del pensier...* è profondamente toccante, ampio nella frase, vivo negli accenti e pittoresco al pensiero, soprattutto nel momento in cui il duce veneziano ricorda le vinte battaglie, momento codesto in cui risuonano in orchestra gli squilli belligeri, fidi compagni del duce.

Il lirismo verdiano qui erompe nelle sue più spiccate caratteristiche e trasporta all'entusiasmo.

È sopra un movimento rapido e fremente dell'orchestra che il desolato guerriero chiede, con un canto affatto drammatico, la *prova* della colpa di Desdemona. Egli si accende ed afferra Jago per la gola, e tutto ciò avviene sopra uno squarcio di musica supremamente vero e quale ben poche volte s'udì al teatro più possente.

A tanto vulcano risponde la parola glaciale di Jago, di questo epilogo di tutti i Tartufi passati presenti e futuri. Egli dice ad Otello:

... Non son più vostro alfiere,

e ciò per testimoniare al mondo la propria onestà!

No... rimani.

gli ingiunge Otello.

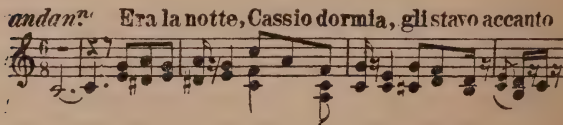
Solo qui cessa il minaccioso e fosco movimento orchestrale, esprime la concitazione d'animo di Otello e la sua demenza.

Ogni pagina, ogni *misura*, è manifestazione degli intenti profondamente psicologico-drammatici ed espressivi propostisi da Verdi.

La sua musica svela il mistero dell'anima umana; colla musica egli ci fa scendere nel sacrario del dolore, e ci sprofonda nell'abisso delle angosce di Otello.

Non c'è iperbole a dire che questo duetto fra Otello e Jago è uno fra i più vigorosamente concepiti di quanti sieno stati scritti pel teatro: da cima a fondo nulla di ozioso, ma tutto è dramma e lotta di vive passioni.

Originale è l'episodio in cui Jago narra d'aver una notte sognato che Cassio chiamava dormendo "Desdemona soave!", È un brano pur esso caratteristico, essenzialmente melodico, e che riceve un misterioso effetto dagli strumenti d'arco con sordine:



L'ira del moro non tarda a scoppiare di nuovo, allorchè apprende che Cassio possiede il fazzoletto da lui donato a Desdemona.

Sarebbe stoltezza chiedere al maestro facili mo-

tivi in mezzo a questa vampa di passione disperata, in mezzo a questo dramma suscitato dalle potenze dell'inferno. Otello grida disperatamente:

Ah! sangue! sangue! sangue!

Ha ragione il Boufflers nei versi:

La jalousie est la sœur de l'amour

• Comme le diable est le frère des anges!

Quando Jago finge di voler mitigare l'ira di Otello, si spiega, sopra un bel *movimento* orchestrale, la melodia:

Testimon è il sol ch'io miro, che m'irradia e inanima, ampiamente svolta come chiusa del duetto, pagina, lo ripetiamo, veramente imponente.

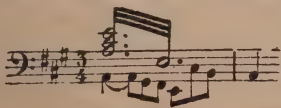
Verdi ha finalmente sciolto il problema del dramma musicale e ne ha creato il tipo.

Tutto questo duetto appartiene alla nuova ed ultima evoluzione del grande maestro, ed è perciò eminentemente drammatico.

Alle parole declamate di Otello:

Sì, pel ciel marmoreo giuro!

odesi nei *bassi* dell'orchestra il motivo:



Questa idea melodica è svolta con arte sovrana, e presenta un *crescendo* di vigore orchestrale, che va a scoppiare in una sonorità strapotente, tremenda, come voleva il senso delle parole e tale da scuotere tutte le nostre fibre. La forza demoniaca di quelle due anime è trasfusa intera in quell'imponente squarcio di musica. E per notare un

particolare di bellissimo effetto, va citato il *guizzare* degli ottavini — sulle parole:

Alle attorte folgori,

mentre l'orchestra diffonde pel teatro le sue armonie incandescenti come lava vulcanica.

Sennonchè non si finirebbe più se si volesse accennare ai singoli pregi della strumentazione dell'*Otello*, alla policromia acustica della tavolozza verdiana ed alle mille bellezze armoniche del nuovo lavoro. Nei pensieri melodici e nella loro veste, Verdi ha creato nuove forme, diè corpo ad immagini incorporee e tradusse in simulacro sensibile ciò che per altri non è che un perpetuo miraggio, una *fata morgana*.

ATTO TERZO.

L'atto terzo esordisce con un breve ma elaborato preludio, il cui pensiero melodico è quello di Jago, già udito nell'atto precedente:

È un'idea fosca — livida e cieca.

Il secondo duetto fra Otello e Desdemona incomincia con una deliziosa melodia, sotto cui celasi l'ironia d'Otello: il motivo è bruscamente interrotto allorchè Desdemona riparla di Cassio ad Otello. Egli le chiede il fazzoletto... Dessa insiste nella sua preghiera a favore di Cassio, ma finalmente s'accorge della minaccia che si racchiude nella reiterata domanda del marito.

Scena tremenda quando, nel suo furore, il moro esclama:

Impura ti credo

Agli accenti d'ira, Desdemona risponde con un canto soavissimo :

... io prego il cielo per te con questo pianto.

È uno dei canti più belli coi quali siasi mai espansa l'anima squisitamente ed italianamente sensibile di Verdi. E quando tal canto ampio, fluido, dolcissimo, freme sotto l'arco dei violini, acquista ancora nuovo prestigio ed innamora quanti non abbiano smarriti gli ideali del vero bello musicale.

Ma la simulazione è breve; Otello insulta ancora la consorte, la chiama cortigiana, e, accendendosi sempre più di furore, la discaccia da sè. Le parole di Desdemona

Esterrefatta fisso lo sguardo tuo tremendo...

su quell'accompagnamento ferale degli ottoni (gravi) e su quel lamento dell'oboe — sono di effetto glaciale; anche qui vedesi come Verdi sa idealizzare ed esprimere le ambascie dell'anima.

Prima che Otello scacci Desdemona, riodesi ancora la melodia della simulazione... ma questo pensiero gentile è bruscamente troncato per dar luogo ad un accesso di furore, che ha tutta la sua espressione in uno schianto impetuoso dell'orchestra.

L'arte moderna non ha forse un duetto più nuovo e più drammatico di questo: in esso il genio di Verdi splende in tutti i suoi mirabili attributi. Qui tutto è profonda espressione, ingemmata da stupende melodie: la musica segue, con unica precisione lo sviluppo scenico, il senso delle parole, le passioni dei personaggi e le ragioni più intime della tragedia. Vi ha motivi che sono carezze di celeste fanciulla e tratti declamati che sono rugiti di leone: Desdemona e Otello ci sorgono in-

nanzi alla fantasia commossa quali il poeta di Stratford li ebbe creati.

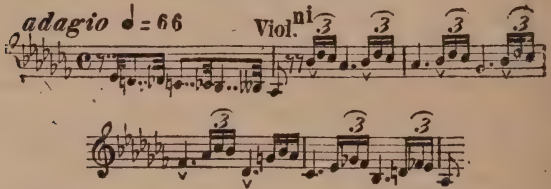
Otello, rimasto solo, affranto, canta il monologo

Dio! mi potevi scagliar tutti i mali

sopra un motivo dei violini veramente nuovo. Sul labbro del personaggio non rifulge la soavità del *melos*, ma odesi, come voleva la desolazione del di lui animo, un *canto parlato*, interrotto, epperò eminentemente vero...

Quanta filosofia in questo capolavoro!

Ecco il *tema* melodico accennato:

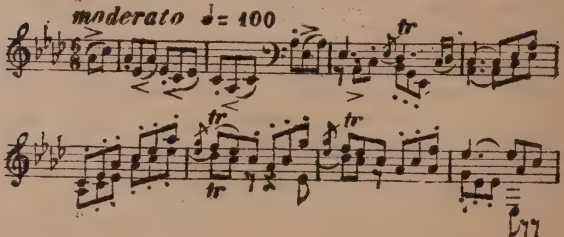


Otello vuole che Desdemona confessi il supposto delitto, per poscia ucciderla!..

Ed ora abbiamo il famoso *terzetto degli equivoci*.

Jago parla insidiosamente a Cassio, in guisa che le risposte di questi possano essere interpretate a scorno di Otello, che ascolta furtivo.

Spicchiamo da questo giardino di melodie ancora un fiore per presentare qui il *tema* orchestrale su cui si svolge, nella maggior parte, il pezzo:



C'è tutto il profumo classico Mendelssohniano e Beethoveniano: è una ispirazione deliziosa.

Cassio racconta a Jago d'aver rinvenuto nella propria casa un fazzoletto e glielo mostra. Jago lo prende in mano e lo agita in modo che Otello lo veda: e difatti questi riconosce il fazzoletto donato a Desdemona.

In questo terzetto i sentimenti dei personaggi si vestono di melodie fluide e spontanee, come quella di Jago

Questa è una ragna

e l'altra di Cassio

Miracolo vago.

Ai leggiadri concetti melodici fa spiccato contrasto tutta la parte di Otello, nel cui animo rugge più che mai l'uragano della più crudele gelosia.

È un capolavoro non solo per l'arte somma con cui è resa vocalmente l'intera scena d'insidie e di inganni, ma anche per la bellezza della *controscena* orchestrale. È tale e tanta la parte che gli strumenti hanno in questo pezzo, che esso potrà arricchire il programma dei concerti sinfonici. Non occorre aggiungervi che una chiusa, come si fece per altri componimenti di Gluck e di Mozart.

Ed eccoci al grande *concertato*, e cioè ad uno di quei pezzi nei quali i compositori italiani rimasero sempre insuperati.

Approda la trireme: le trombe e le artiglierie annunciano l'arrivo degli ambasciatori veneziani.

I dignitari della Serenissima salutano, a nome del Doge e del Senato, l'eroe vincitore.

È in mezzo a questa festa trionfale che Desde-

mona implora anco una volta grazia per Cassio. Non l'avesse mai fatto!

Il moro le si avventa, e poscia — in un nuovo parossismo di gelosia — la obbliga a prostrarsi:

·A terra!... e piangi!...

esclama furibondo, e con accento terribile, il moro.

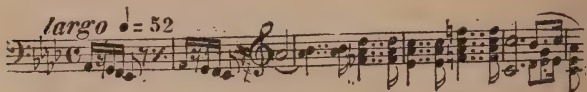
E qui abbiamo la *proposta* del *sestetto* concertato con coro (*Largo*, in *La bemolle*): è il pianto della infelice sposa:

A terra!... sì... nel livido
Fango... percossa... io giaccio...

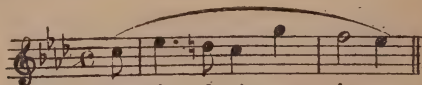
Dramma e musica anche qui sono perfettamente identificati.

Su tutta questa meravigliosa pagina musicale si diffonde un vivo ed intenso raggio di severa bellezza.

Nuovo ne è l'esordire con quel *movimento* dei bassi e quella *seconda maggiore* degli oboi, tratto di gusto Meyerberiano:



Dopo il concetto iniziatore, succede alle parole di Desdemona:



E un dì sul mio sor-ri-so
un secondo pensiero (*Mi bemolle*) non più concitato, ma affettuoso e dolce, seguito da un breve periodo (di tre sole *misure*) che prepara il terzo pensiero in *Fa maggiore*:



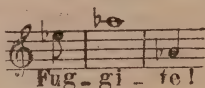
Tal frase si eleva, con effetto crescente, alla tonalità iniziale di *La bemolle*, e in questa conchiude, compiendosi così la proposta del *concertato*. Abbiamo accennato ai tre pensieri principali della protasi del pezzo, perchè essi servono allo sviluppo, almeno nei punti salienti, della intera composizione, senza di che in mezzo al succedersi di altri pensieri affatto diversi — e qui forse esuberanti — sarebbesi perduto quel senso di unità che è voluto dalle leggi estetiche dell'arte.

E così, dopo il pensiero episodico, a *voci sole*, dei personaggi secondari, riodesi il motivo in *Mi bemolle* di Desdemona, e dopo il lamento dell'orchestra (caratterizzato da una *terzina* colla seconda nota puntata), lamento su cui Jago stimola Otello a vendicarsi di Desdemona; mentre egli penserà a Cassio (e tutto ciò espresso con un canto declamato alieno dalle convenzioni, verista), echeggia, intuonato dalle trombe (a note ribattute a *quartine*), il pensiero primitivo in *La bemolle*. Ritorna poi ancora una volta la melodia in *Mi bemolle*, e, finalmente, una *progressione a terzine* conduce alla frase capitale in *Fa maggiore* (*Quel sol sereno e vivido*), ora presentata con imponente sonorità di voci e di strumenti.

In questo *concertato* tutto è soprammirabile: le melodie, le modulazioni, la disposizione delle voci, gli amalgami strumentali, lo sviluppo scenico, la parte così verista del coro, la espressione particolare

di ciascun personaggio, tutto ciò rivela altrettanti tratti di genio, e dal felice contrasto delle passioni e dalla loro estrinsecazione artistica nasce un'armonia potente e che pervade e conquista intero il nostro sentimento.

Nè questo pezzo si chiude coll' accordo pieno, grandioso e *fortissimo* di tutti gli altri concertati. Sino all' ultimo, Verdi volle essere nuovo e sorprendere l'uditore, cosicchè la frase finale in luogo di risolvere sulla tonica *La bemolle*, resta sospesa sulla dominante *Mi bemolle*: chi la compie è Otello, il quale s'alza da terra — dove giaceva quasi tramortito — e grida terribile alla folla:



Nè sotto questo *La bemolle* si ode l' atteso accordo di tonica, ma bensì — con un bellissimo effetto di *modulazione enarmonica* — il secondo rivolto della settima producente di *La maggiore*; mentre poi, prima di pervenire a questa tonica, si ode una vigorosa strappata di *Do diesis* maggiore.

Comunque si riguardi il nuovo spartito verdiano, si scorge nel grande maestro costante l'intento di voler colla musica rendere lo spirito e il sentimento delle parole, facendo così dell'arte dell'operista non più un'arte di *decorazione*, bensì un'arte espressiva ed umana.

Per consiglio di Jago, tutti sgombrano la scena, meno questo tristo e il protagonista, che, in preda a delirio, sviene. Jago, nell'oscuro trionfo, esclama:

Ecco il Leone!...

ATTO QUARTO.

Il quarto atto si svolge nella camera di Desdemona, alla mite luce di una lampada appesa davanti alla immagine di una Madonna.



Con queste note — che sono poi quelle della *romanza del salice* — si inizia il preludio per soli strumenti da fiato in legno, pezzo dal quale emana tutta la mestizia ond'è pieno l'animo di Desdemona.

L'intero atto, dalla prima all'ultima nota, è un capolavoro di *espressione patetica*. La dolcezza, la rassegnazione, la bontà dell'anima di Desdemona, sono rese all'ideale.

La *romanza del salice* ha quella semplicità che è il suggello della vera bellezza, ed è tutta melodia di puro sentimento, e cioè senza nulla concedere all'egoismo esiziale del senso.

È ripetuta due volte, e nella seconda con un movimento orchestrale agitato e che sembra il presagio della triste sorte della infelice sposa (1).

(1) Leggiamo nel *Michel* che in Inghilterra il salice, come il mirto, è consacrato all'amore, ma quasi sempre all'amor infelice. (*Michel*, opere scelte di G. Shakespeare, vol. I, pag. 192). Egli riporta la canzone del salice osservando che essa trovasi nelle antiche ballate del vescovo Percy, salvo lievi differenze. Questa canzone, prima che da Rossini, fu musicata da Grétry, come si disse, e dal Prior, che pose in musica pure il brindisi del campanello

And let me the canakin clink, clink,

e l'elogio della donna virtuosa, nella quale, ben inteso, lo scettico Jago non crede e che reputa introvabile fenice.

E il presagio funesto lo si sente anche nell'addio di Desdemona ad Emilia, seguito da un *post-ludio* strumentale (svolto sul tema del preludio), che completa, con alto senso della *condotta musicale*, questa prima scena.

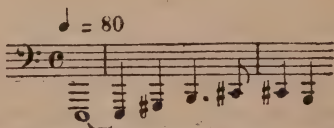
Nella scena seconda abbiamo la melodiosa e celestiale *Ave Maria*. Il pezzo incomincia con un canto insistente sopra un unico suono (il *Mi bemolle* grave del soprano) sino alle parole:

Prega per chi adorando a te si prostra...

Gli archi, con *sordine*, trasfondono un sentimento profondamente mistico a questo poema ispirato dalla più alta concezione dello spirito umano: la *Fede!* Quanta serenità, quanta calma in questo pezzo! Così deve essere la musica religiosa nella preghiera e tale il canto che si eleva al cielo e va a confondersi colle eterne armonie dell'universo.

Desdemona si è intanto coricata, dopo essersi avvolta nella sua candida veste nuziale. Questo giglio, che ama e soffre, attende la morte nella serenità della sua vergine anima.

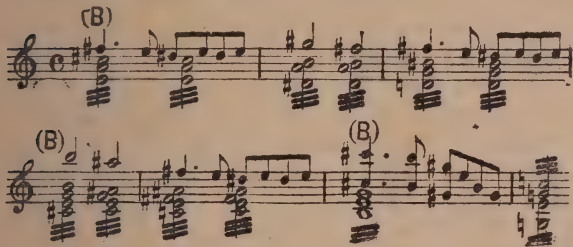
I contrabassi sembrano esprimere il pensiero cupo e tragicamente sinistro di colui innanzi al quale le smanie e i gelosi furori d'Ermione, di Orosmano, della Camargo di Musset, della Maria Tudor di Victor Hugo sono *stati psicologici* i più miti!



Tal *passo* dei contrabassi segue nei suoi più minuti particolari l'azione di Otello: il deporre

ch'egli fa la scimitarra sul tavolo, il suo arre-
starsi innanzi alla facella, titubante se debba o no
spegnerla... il riguardare ch'egli fa Desdemona...
la risoluzione di compiere il delitto nell'oscurità.
Le quartine concitate dei violoncelli e il suono
ripetuto — fatidico — delle trombe svelano la mor-
bosa irrequietudine del protagonista.

Aleggia sulle corde dei violini il dolce motivo
uditosi nel duetto d'amore, allorchè Otello dava il
bacio di sposo a Desdemona; i baci sono indicati
sulla partizione in punti determinati, perchè mu-
sica ed azione si corrispondano appuntino, come
tentò il Gluck nel dettare l'*Alceste*.



Indi si impossessano del movimento agitato dei
violoncelli i contrabassi, e così siamo trasportati
in piena tragedia. Otello annuncia a Desdemona
il suo terribile disegno, e gliene svela la cagione.
La infelice protesta, e l'orchestra dipinge tutta la
desolazione di quella giovane anima che, sebbene
pura, si vede perduta.

La furia d'Otello incalza sempre più, e l'orche-
stra che descrive continuamente l'azione, valen-
dosi del *tema a quartine* con un accordo terribile,
esprime il momento raccapricciante in cui si com-
pie il dramma mortale:

Tutto è calma... Sublime contrapposto!...

Dall'arrivo di Emilia all'eccidio di Otello, che immola sè medesimo dopo l'errore commesso, abbiamo una scena condotta con alta sapienza artistica e che corona l'inarrivabile bellezza drammatico-musicale di questo quarto atto.

L'*Otello* è un continuo *crescendo* di espressione esasperata e che cessa solo colla catastrofe finale.

Quando il protagonista profferisce le parole:

Niun mi tema.....

cade un velo dagli occhi nostri: la passione di Otello — per sì lungo tempo tesa, e sì vivamente agitata — e lo spaventoso mostro si vestono di bianca luce... Al soffio d'aquilone succede l'alito che bacia i primi fiori... Ogni animo pure or si rasserena. Desdemona dorme.... dorme avvolta nella sua bianca veste — come l'angelo di Dio — e cinta dall'aureola della purità...

Jago è precipitato nell'abisso della propria abiezione.

La cieca gelosia di Otello si trasforma: torna amore, e nella suprema espansione della sua anima, quando egli restituisce tutto il suo affetto alla povera vittima, espia il fallo coll'uccidersi, mentre in orchestra odesi, e a poco a poco muore col personaggio, il soavissimo motivo del bacio.

Il suo *arioso* in *Si minore*, sulle armonie placide degli strumenti da fiato in legno, è quanto mai di più espressivo e toccante poteva fluire da un cuore che sente e che sa far sentire agli altri quanto esso prova. Il teatro contemporaneo non ha pagina più commovente di questa.

Con tale studio sull' *Otello* non abbiamo preteso di sviscerarne tutte le bellezze, scegliere fior da fiore; ma solo volemmo dimostrare che Verdi è sempre autore italiano sino al midollo; e tale lo palesa la perspicuità melodica, l'espressione vera, umana e forte delle passioni, la conoscenza del teatro e delle facoltà appercettive del pubblico e infine la chiarezza dell'armonia e la strumentazione elaborata e meravigliosa ma che nulla ha a vedere col polifonismo oltremontano. Verdi pone il dramma sulla scena e lo illumina coll'orchestra, perchè le figure sieno più evidenti; la scuola d'oltralpe invece dimentica la scena per concentrare e dramma e musica nel *golfo mistico* degli strumenti, condannando troppo spesso il canto vocale ad un ufficio accessorio, e distruggendo così interamente il dramma, inteso siccome la rappresentazione della vita nel conflitto delle umane passioni.

L'*Otello* di Verdi, non altrimenti di ciò che fu il *Guglielmo Tell* di Rossini, sarà riguardato da oggi in poi — e cioè fino a che l'arte nelle sue future evoluzioni non abbia compiuto una nuova trasformazione — siccome il modello da seguirsi da chi intende scrivere pel teatro e vuol consacrare il proprio ingegno all'arte schiettamente nazionale.

A. GALLI.



100004







